

Laure de Verdalle

A színházi átmenet a volt NDK-ban

A keletnémet színházi világban, akár a volt NDK minden értelmiségi szakterületén, a *Wende*, vagyis az 1989–1991-es fordulat után éles törés következett be; a keletnémet színház szervezeti formáit az újraegyesülés után új, gyakran az NSZK-ból importált produkciós és recepciós formák, új esztétikai kánonok borították fel. A művészet (csak úgy, mint a munka) világának kollektív tevékenységét szervezeti, szakmai és esztétikai konvenciók szabályozzák; ebből a perspektívából nézve vetődik fel a keletnémet színházi szakma átszerveződésének kérdése, és feltehető a kérdés: hogyan, milyen anyagi erőforrásokra támaszkodva és milyen kényszerek függvényében ment végbe ez az átalakulás. Az átmenet megváltoztatja a színházi tevékenység finanszírozási formáit, és átalakítja a közéleti hatás modelljeit; új szervezeti sémákat hív életre, és megrendíti a közönséghez való viszonyt; ugyanakkor nem merül ki valamilyen lélektani, érzelmi vagy akár művészi sokkban, hanem a színházi szerveződésekre is jelentős mértékben kihat.

Az NDK-ban a szakképzettség logikája volt az irányadó, a hierarchikus rendszereken belül a munkaszituációk nagyrészt rutinszerűvé váltak. A színházi szakmák sokrétűsége lehetővé tette, hogy a színházi alkotás folyamatában valós együttműködési rendszerek alakuljanak ki. A jelenlegi új tartományokban viszont a hozzáértés logikája érvényesül, amely a színházi munkamegosztás új formáinak kialakulásához vezet. Érvényüket veszítik azok a kötelezettségek és elvárások, amelyek a hivatalos keletnémet színházon belül a munkakapcsolatokat meghatározták, és ezzel párhuzamosan módosulnak a munkaerőhöz való viszony szabályai is. Ezt az érintettek számára gyakran fájdalmas folyamatot a jelen elemzés a drezdai Staatsschauspiel, a Semperoper, valamint a Herkuleskeule nevű kabaré majd' másfél éves (1999 decemberétől megszakitásokkal 2001 áprilisáig tartó) helyszíni tanulmányozása alapján vizsgálja. A társulatok mint szervezeti egységek elemzésével egyidejűleg számos egyéni pályáiv is látókörünkbe került, olyan színházi embereké, akik tevékenységüket stabil struktúrákban kezdték, és immár tíz év óta arra törekednek, hogy újjáépítsék szakmai világukat.

Bevezetésül felvázoljuk az NDK színházi világának és struktúráinak tablóját, melynek bizonyos elemei azért lényegesek, mert máig hatóan befolyásolják a

keletnémet színházi embereknek szakmájukról és annak szervezeti kereteiről alkotott elképzelését, a stabil szerződésektől az *ensemble*, a társulat elvéig. Ezután, nem utolsósorban a drezdai Staatsschauspielhaus példáján, megláthatjuk, miképpen és milyen közvetlenül ütközik össze az átmenet és az újraegyesítés következtében létrejött új modell a meglévő szervezetekkel, feltárva azok diszfunkcionális működését, hogy aztán a válságok új téteteket és új kényszereket hívnak életre.

1.

A keletnémet színház működése az újraegyesítés előtt

a) A színház párt és állam közt

Az 1980-as években az NDK gazdag színházi hálózatot mondhat magáénak: 68 színháza összesen 200 játékhelyen tart előadásokat. A színházak a finanszírozás és az állami hatóságokkal való kapcsolat szintje szerint négy kategóriára oszlanak, és egy kettős hierarchia: az „egypárt” (Német Szocialista Egységpárt – SED), valamint az állam ellenőrzésének vannak alárendelve. Ez az egyszerre szakmai és szervezeti meghatározottság számos kényszerrel béklyózza a színházi embereket, míg ugyanakkor, a döntési szintek kettősségéből adódóan, bizonyos lehetőségeket is nyújt. Minden színházban a pártalap-szervezet felügyel a színházi munka ideológiai konformizmusára, még akkor is, ha az ellenőrzés foka színházanként nagyon eltérő. A felelős posztokra (igazgató, fődramaturg, főrendező) való kinevezés ritka kivételektől eltekintve kötelezővé teszi a párttagságot, habár a tagság nem mindig szavatolja egyszersmind az ortodoxiát is. Az állami kontroll erősen centralizált: a Berlinben működő kulturális minisztérium végzi a kulturális és művészi tervezést, és rögzíti az ideológiai és esztétikai orientációkat; ez utóbbiak főleg a műsorválasztást határozzák meg. Az évi műsortervet emellett a helyi hatóságok is módszeresen ellenőrzik, sőt egyes hivatalnokok a próbákat is rendszeresen látogatják. Az NDK-ban még sosem játszott darabok előadását csak a minisztérium engedélyezheti. (A cenzúra azonban a kilencvenes években fokozatosan enyhült.)

Mindennek fejében a társulatok részben a minisztériumtól, részben a helyi hatóságoktól jelentős anyagi támogatást kapnak, ami általában költségvetésük 85 százalékát fedezi, és így a jegyárak rendkívül alacsonyan tarthatók. 1988-ban például a minisztérium büdzséje négy milliárd márkára rúgott, aminek 20 százalékát a színházak kapták. Az elosztás az adott színház kategorizálásának és költségvetésének függvénye, és ennek megfelelően mozoghat egymillió és 38 millió marka között, míg a bevétel a büdzsén belül 3 és 27 százalék között ingadozik. Ez a rendszer a rezsím első éveitől fennállt, és jól mutatja, mekkora fontosságot tulajdonítottak a keletnémet vezetők a színházaknak mint a tömegek nevelőjének és a szocialista tanok szigorúan megszabott esztétikai normák szerinti közvetítőjének.

b) A társulatok és a színházi tevékenység az NDK-ban

A szovjet megszálló hatóságok, majd a SED már 1945-től az állandó társulatokra alapozták színházpolitikájukat. A keletnémet társulat egyfajta bürokratikus szervezet volt, amely a színházi termelés racionális struktúráján, szigorú munkamegosztáson, erősen hierarchizált „részegeken” alapult, míg az egyének és az egyéni pályák objektív szerződési és előléptetési kritériumoknak voltak alárendelve. Ez a struktúra még ma is abszolút hivatkozási pontot jelent mindazoknak, akik az NDK idejében kezdték színházi pályájukat, és hosszabb vagy rövidebb ideig ebben a szellemben dolgoztak.

A társulat belső struktúrája három nagy szektorra: az adminisztratív-gazdaságra, a műszakra és a művészetire tagolódik. A művészeti vezetés általában a főrendezőre hárul, de mellette nagy szerep jut a fődramaturgnak, aki a darabválasztásért és a műsorpolitikáért felelős; a dramaturgiának ugyanakkor, akár csak az NSZK-ban, a közönségkapcsolatokat is gondoznia kell, bár a nyugatnémet kollégákkal ellentétben a színházi munka átpolitizálását, a párt vezető szerepének érvényesítését kell e vonatkozásban is szem előtt tartania.

Egészében a színházi emberek az NDK-ban kiváltságos anyagi helyzetet élveznek; fizetésük körülbelül duplája a keletnémet átlagfizetésnek. A hetvenes évektől a szerződések véglegessé válnak, és nem kötődnek semmilyen időhatárhoz; ekként a színházi dolgozók teljes létbiztonságot élveznek, és a társulatok összetétele meghatározó mértékben stabil.

c) A színház és közönsége

Az 1980-as években az NDK színházai a tizenhatmilliós lakosságon belül évente körülbelül tízmillió nézőt vonzanak. Az adatból kitetszik, milyen vonzerőt gyakorol a színház a keletnémetek lakosokra, de egyszersmind rámutat a keletnémet társadalom jellegzetes kettős deficitjére is: az alternatív szórakozási formák, illetve a közéleti fórumok hiányára. Az állam és a párt már 1949-től demokratizálni akarta a kulturális javakhoz való hozzáférést; ezt szolgálta a kollektív bérletrendszer kidolgozása is. Az 1980-as

években azonban a bérleti rendszer mindinkább vesztett jelentőségéből, az egyéni jegyvásárlók pedig a munkások helyett mindinkább az értelmiség és a középosztály tagjaiból kerültek ki. A független média hiánya miatt a színház szerepének fontossága egyre nő; a művészek úgy érzik, hogy a „kettős beszéd” révén valódi kommunikáció jön létre köztük és a nézők között. Dieter Görne, a drezdai színház egykori fődramaturgja, mai intendánsa így beszél erről: „Közönségünk háromnegyede kritikusan viszonyult a párthoz és a hivatalos állami doktrínához, és hálás volt, amiért előadásainkon át tudomásukra hoztuk, hogy mi ugyanígy gondolkodunk.”

2.

Az átmenet és az átalakulás útjának kényszerei

a) Emberi és strukturális problémák

A *Wende* után elsők az emberi problémák jelentkeztek. Akárcsak 1945-ben, a különböző értelmiségi területeken most is tisztogatás kezdődött, hogy eltávolítsák azokat, akik a keletnémet rezsímben túlságosan kompromittáltak magukat. A tisztogatási mechanizmusok azonban azóta is tabutémát képeznek, bizonyos ügyekre csak mostanában derült fény. A beszélgetések során a megkérdezettek hallgatnak, már csak azért is, hogy ne zavarják azt az összképet, amely a színházi szakmának az 1989-es mozgalmakban játszott – akciókban, kiáltványokban is tükröződő – fontos szerepéről kialakult. Annyi bizonyos, hogy az új tartományokban 1993-as adatok szerint mindössze hét intendáns maradt a helyén; húsz igazgatói posztot Nyugatról érkezett jövevényekkel, a többi volt keletnémetekkel töltötték be. Az operákban sem volt kisebb a fluktuáció: öt operatársulat közül csak egyben maradt meg a régi (keletnémet) igazgató.

A tisztogatás problémáihoz strukturális problémák is járultak. A fordulat felszabadító hatásának köszönhetően az első években bizonyos alkotói eufória harapódzott el: sokasodtak a független kisszínházak, a dzsesszklubok, a táncegyüttesek. A hagyományos színház szektorában viszont az átmenet hosszú bizonytalansági időszakkal jár, és kínkeservesen zajlik az alkalmazkodás a kötelezővé tett új, nyugatnémet játékszabályokhoz. Igen hamar felmerül a társulatok fenntarthatóságának kérdése: az NDK-ban megszokott masszív anyagi támogatás elvesztése életképességüket is vitássá teszi. Miközben általános a törekvés, hogy a nyugati fizetéseket utolérjék, ugyanakkor pedig emelkednek a produkciós költségek, az alulfinanszírozott helyi hatóságok egyre nehezebben tudnak megbirkózni az immár nagyobb részt rájuk háruló fenntartási kötelezettséggel. Ez persze az állami színházakra és operákra nem vonatkozik, bár őket sem a központi állam, hanem a *Land*, a tartomány tartja fenn. Másfelől a szubvenciók továbbra is lényeges részt alkotják a színházak költségvetésének, és általában növekvőben vannak.

A keletnémet társulatok stabilitására súlyos csapást mért a szerződési rendszer módosítása is. Az elbocsátások mindenekelőtt a műszaki és adminiszt-

ratív személyzetet érintik, de a művészeti állományban is jelentős a mozgás, a cserélődés, és jellegzetes tünet, hogy az egyazon színháznál töltött évek száma folyamatosan csökken. A drezdai Staatsschauspielhaus társulatát is elérte 1990 körül a létbizonytalanság, melynek ellensúlyozására az igazgatóság arra törekszik, hogy szaporítsa a játékhelyek számát. Az állandó szerződéseket mindinkább felváltja a bizonyos előadásokra meghívott művészek alkalmi szerződése.

b) A színházi világ szembeülvén a piac sokkjával

A volt NDK színházai a piac sokkjával is brutális formában szembeülvén. A sokk első megnyilatkozása a színházak látogatottságának markáns csökkenése, amely már 1990/1991-ben is megfigyelhető. Míg a nyolcvanas években a látogatottság gyakran a 80 százalékot is meghaladta (a kabaré jegyeit pedig olykor öt évvel előre elkapkodták!), 1990-ben megkezdődik a nézők dezertálása, amit részben a színházak monopóliumhelyzetének megszűnté magyaráz. Mihelyt a médiát nem sújtja cenzúra, a közönségnek már nincs szüksége a színházra ahhoz, hogy az elhallgatott jelenségekről értesüljön. Ha a közönségérdeklődés csökkenéséről kerül szó, a színházi emberek egyszersmind azt is felhánytorgatják, hogy tevékenységük elvesztette értelmét. A piachoz való alkalmazkodás megköveteli, hogy a színházak szem előtt tartsák a közönség újfajta érdeklődési köreit és igényeit, és kényszerűen felülvizsgálják megszokott repertoárjuk érvényességét. Végül számolni kell a hagyományos keletnémet közönség széles rétegeinek (diákok, középosztály) megfogyatkozott vásárlóerejével is.

Drezdában (és nyilván másutt is) az egyes színházak közönsége strukturálisan is megváltozott – a Semperoper közönségének nagyobb fele például turistákból áll, míg a Staatsschauspiel nyolcvanszázalékos telítettsége az 1990-es évek elején negyven százalékra csökken, a bérlők száma pedig az 1991-es 80 027-ről 1999-ben 38 057-re. Még lesújtóbb a kisebb városok színházainak a helyzete, ott, ahol már az NDK idejében is problémák voltak a látogatottsággal. Ebben az összefüggésben lényeges adat, hogy 1991-ben a volt NDK színházainak 42 százaléka működött ötszázezer főnél kisebb lélekszámú városokban, míg az NSZK-ban a színházaknak csupán 7 százaléka játszott ilyen helységekből.

A már idézett Dieter Görne így vall erről a jelenségről: „Az a törekvésünk, hogy művészi munkánkkal politikailag is állást foglaljunk, mindinkább légtérbe veszett, mivel a közönség mint homogén tömb nem létezett többé. Nagyon nehéz időszak volt ez számunkra. Az, amiből addig éltünk, hogy tudniillik egyedüli médiaként volt módunk eltérni a hivatalos doktrínától, egyszerűen csak mindenki számára hozzáférhetővé vált.”

A Staatsschauspiel ekkor kétféle stratégiát dolgoz ki. Először is felülvizsgálja műsorpolitikája érvényességét, bár az elfogadott opciókat többen is kompromisszumként élik meg, és távoznak abból a színházból, ahol már nem ismerik ki magukat. Egy az-

óta szabadúszóvá vált színész például megjegyzi: „Eljártunk az *Amadeust*, és a nézők őrjöngve se-reglettek vissza, de nekem nem felelt meg az ilyen megoldás.”

A másik módszer a különböző közönségrétegek más-más jellegű kielégítését tűzte ki célul. Vannak számszerű törekvések: nő az előadásszám és az új bemutatók száma, egyre több a vendégrendező; és vannak minőségek. A színház új játékhelyeket nyit (Schlosstheater, a próbateremből átalakított Theater Oben, valamint a peremvárosi Theater in der Fabrik), ahol a kínálat más-más publikumot vesz célba, az ingyencéktől a fiatalokig. Mindez országos viszonylatban is megnyilvánul: kisebb, hajlékonyabb, a piachoz jobban alkalmazkodó struktúrák jönnek létre, amelyek fenyegetően rivalizálnak a nagy intézményekkel. (A drezdai színháznak például minden este ezerkétszáz férőhelyet kellene megtöltenie.)

3.

A társulatok válsága

A művészetben belüli munkamegosztás, amelyre a keletnémet társulati rendszer épült, az újraegyesülést követő évtizedben mélyreható változásokon ment át. Megingott a hosszú távú, állandó személyzetre, többéves szerződésekre, biztosított életpályákra alapuló struktúra; az új, nyugatnémet mintájú szerződések egy- vagy két évente megújítandók, aminek következtében nő a mobilitás, és az ország keleti fele is megismerkedik a létbizonytalansággal.

a) A társulatok szükségszerű megújulása

Egyszersmind bebizonyosodott, hogy a szakmai kollektívák állandósága egyes színházakban produktív lehet, másoknál viszont művészi szklerózishoz vezet, ez a körülmény pedig a változások jellegére és ütemére is nagy befolyással volt. Mindenesetre bizonyos, hogy a foglalkoztatás biztonsága, a művészi munkakapcsolatok stabilitása és egyszersmind a színházi tevékenység bürokratizálódása mindmáig ható mély nyomokat hagyott az emberek szokásain, és ma is hivatkozási alapul szolgál, még akkor is, ha közben mindenki igyekszik kihasználni a kreatívabb, dinamikusabb lehetőségeket.

Eközben a társulatokon belül komoly változások mentek végbe. Míg például a Staatsschauspielben 1984/1985-ben a színésznők 76 és a színészek 67 százaléka tartozott tíz évnél hosszabb idő óta a színházhoz (de Lipcsében például a tizenöt vagy húsz évre visszatekintő tagság volt a norma, a schwerini intendáns pedig arról panaszkodott, hogy nem tudja kiosztani a fiatal női szerepeket, lévén hogy nála a színésznők átlagéletkora negyvenhárom év), 1999/2000-ben ez az arány 33, illetve 31 százalékra csökkent. Ebből következik, hogy az olyannyira szükséges fiatalítás érdekében jelentős volt a lemorzsolódás: sokan nyugdíjba vagy előnyugdíjba mentek, ám a fájdalmasabb esetekben elbocsátásokhoz kellett folyamodni. A színházak újfajta dinamizmusához hozzájárultak a Nyugaton nevelkedett és képzett új munkatársak, akik új munkamódszereket, más esz-

tétikai koncepciókat hoztak magukkal – ami persze új összeütközésekkel, személyi és szakmai konfliktusokkal járt. Ahogy a Semperoper fődramaturgia megjegyzi: „Ez az állandó változás, jelentős előnyei mellett, művészeti szempontból kissé problematikus, mert felszínességgel jár együtt: rövid találkozások születnek, létrejön egy-egy többé vagy kevésbé sikerült produkció, és aztán minden kezdődik előlről. Mindenki a maga harcát vívja, és menet közben még a legjobb esetben is elveszít valamit.”

b) A művészi munkamegosztás új formái

A hagyományos munkamegosztás sémáit mindegyik az alkalmi vendégek rövid időre szóló szerződésai kérdőjelezték meg; állandósult az ellentét a munkakörök specializálódása és a növekvő mobilitás között. Az NDK-ban a rendező szabta meg a társulat esztétikai irányultságát, és ekként biztosította a produkciók egységét és folyamatosságát. Mostanában a rendezők egyre gyakrabban „kívülről” jönnek, a színészeket nem ismerik, ami nem csekély mértékben meghatározza a köztük kialakuló viszonyt; sajnálatosan felbomlottak az NDK színházi életére annyira jellemző stabil rendező–dramaturg párosok is. Drezdában például volt egy időszak, amikor a vendégrendezők aránya elérte a 69 százalékot, bár később ez a szám 35 százalék körül stabilizálódott.

A vendégrendezők foglalkoztatása problémákat vet fel a művészi munka folyamatossága terén is, amit elsőnek a dramaturgok sérelmeztek. Az ő hajdani kiváltságos pozíciójuk erősen megingott; szakmai identitásuk, hatáskörük kiterjedése kérdésessé vált. És mivel a dramaturgok korántsem lehetnek oly mozgékonyak, mint a színészek meg a rendezők, a legtöbb esetben kénytelenek alkalmazkodni az új produkciós módszerekhez.

c) Új szervezeti formák kialakulása

E tekintetben is alkalmazkodni kellett a nyugatnémetországi normákhoz. A létszámot, főleg az adminisztratív és műszaki szektorban, csökkenteni kellett, a produkciós módszereket hajlékonyabbá és rugalmasabbá kellett tenni. Fiókéntézmények, alvállalkozások alakultak, melyek időnként az anyaszínházban is fellépnek, sok esetben pedig önállósulnak. Ezek a kisebb létszámú, egalitáriusabb alakulatok többnyire egy-egy karizmatikus személyiség körül jönnek létre, tevékenységük kevésbé specializált, a tagok több munkakört is ellátnak, és közelebb állnak mind egymáshoz, mind a közönséghez. Ám bárhogy diverzifikálódnak is a szervezeti formák, a társulati működés elve továbbra is él, sőt strukturáló hatást fejt ki. Vonzza még az autonóm csoportokat is, amelyeket tulajdonképpen hibrid szervezeti forma jellemz: ők is nagyobb stabilitásra törekednek, és nem egy elemet vesznek át a régi modellből.

4.

A kockázati hajlandóság fejlődése

Az újraegyesítés óta az egész országban kialakult a rendszer dualizmusa: a helyhatóságok és a tartományok által szubvencionált színházak mellett mindennél működnek a magánszínházak is, a két pólus között pedig számos vegyes megoldás létezik, ahol egyszerre működik a privát struktúra és a magasabb vagy alacsonyabb összegű hatósági támogatás. Ebben a még mindig fejlődésben-átalakulásban lévő struktúrában gyökeresen átalakult a színházi embereknek a kockázathoz való viszonya. Azok számára, akik az NDK-ban kezdték pályafutásukat, a kockázat ismeretlen fogalom volt: a fennálló rendszerben nem volt helye semmilyen bizonytalanságnak. Az újraegyesítés után azonban a színházi embereknek sokkal radikálisabb és kiterjedtebb konkurenciával kellett szembesülniük; ugyanakkor viszont, főleg a fiatalabbak körében, kifejlődött a készség, hogy az egyéni autonómia, az önálló művészi lehetőségek kedvéért vállalják ezeket a kockázatokat, természetesen kihasználva személyes presztízsüket csakúgy, mint kapcsolati tőkéjüket.

5.

Összefoglalás

Az NDK homogén színházi berendezkedésével ellentétben az újraegyesítés óta a színházi emberek növekvő mobilitása, a karrieres és szakmai kapcsolatok sokrétűvé válása, a megnövekedett konkurencia, a struktúrák és az életpályák diverzifikálódása egyaránt az egységes arculat, a homogeneitás ellen hat. Meginogtak a keletnémet hivatásos színházi tevékenység alapjai, és a társulatok válsága karöltve jár a színházi emberek identitásbeli válságával. Az átmenet korszaka szakítást jelentett a régi társadalmi struktúrák és produkciós módszerek valamennyi konvenciójával és megnyilvánulásával; mind személyes, mind kollektív síkon újra kellett definiálni az átalakulást vezérlő logikai mechanizmusokat. Ebben a folyamatban természetesen fontos szerephez jutnak a helyi körülmények. A változások időrendje társulatonként változik, az intézmények múltja jelentős mértékben meghatározza, miféle tevékenységi formákba kapaszkodhatnak az egyes érintettek, akiknek szakmai identitása éppen veszélyben forog. Különböző megoldási kísérletek születtek, ám mindegyikre rányomja bélyegét a társulatok válsága, a finanszírozási gondok, valamint a kockázatvállalás új formái.

A szerző a franciaországi Cachan város École Normale Supérieure-jének társadalomtudományi tanszékén oktat; írása, amelyet rövidítve közlünk, a *Sociologie du Travail* című folyóirat 2003-as évfolyama 45. számában jelent meg.

Fordította: Szántó Judit